

5. *Отрадин М. В.* Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994.

6. *Постнов О. Г.* Эстетика И. А. Гончарова. Новосибирск, 1997.

7. *Пруцков Н. И.* Мастерство Гончарова-романиста. М. ; Л., 1964.

Д. В. Ларкович

г. Сургут

Жанровый синтез как фактор авторской стратегии Г. Р. Державина на рубеже 1770–1780-х гг.

Было замечено, что наиболее масштабная качественная динамика в сфере художественного творчества приходится на моменты смены крупных культурных эпох, которые в основном хронологически совпадают с рубежами веков. Для таких моментов характерна ситуация параллельного сосуществования, пересечения и взаимовлияния различных идеологических концепций, эстетических систем, типов художественного сознания. Подобная «методологическая полифония», как правило, оказывается исключительно благоприятной почвой для создания синтетических отношений между отдельными элементами системы культуры, благодаря которым и осуществляется ее поступательное качественное развитие.

Именно такая ситуация складывается в русской культуре на рубеже XVIII–XIX вв. Мировоззренческие и эстетические постулаты классицизма все еще авторитетны в общественном сознании, но они уже не могут в полной мере удовлетворять художественным запросам конкретной авторской индивидуальности. Особенно явственно это ощущается в сфере творческой практики, где жанровый канон вступает в противоречие с индивидуально-авторскими интенциями крупных писательских персоналий (М. Н. Муравьев, А. Н. Радищев, Н. А. Львов, В. В. Капнист, Н. М. Карамзин и др.), чье сознание чутко реагирует на новые эстетические импульсы своего времени. Вследствие роста личностного начала у художника возникает потребность расширить пределы традиционных жанровых образований либо за счет привлечения дополнительных

возможностей, имманентно им присущих, но не актуализированных в предшествующей литературной практике, либо за счет синтетической генерации в пределах одного текста возможностей нескольких жанровых структур, в результате которой возникает уже качественно новая, «индивидуальная» жанровая форма.

Именно в такой ситуации оказался Г. Р. Державин в конце 1770-х гг. В этот момент важным стимулом развития его творческих воззрений стало сближение с членами «львовского» кружка, благодаря которому собственный поэтический опыт был осмыслен через призму европейской эстетической традиции. Наряду с теорией Ш. Баттё, Державину, говоря словами Л. И. Кулаковой, «открылись “Ночные думы” Юнга и его учение об оригинальном творчестве» [7, с. 30]. Кроме того, тесные контакты с Н. А. Львовым, В. В. Капнистом, М. Н. Муравьевым послужили новым импульсом интереса Державина к Горацию, его творчеству и горацианской традиции Нового времени.

О том, что все эти источники были восприняты не механически, а встретились и вступили в сознании поэта в отношения оригинального художественного синтеза, свидетельствуют уже первые державинские стихотворения, с которых исследователи обычно начинают отсчет его «особого пути». Так, «Ключ» (1779), один из ранних горацианских опытов Державина, адресованный М. М. Хераскову в связи с публикацией его поэмы «Россиада», является вольным переложением оды Горация «К источнику Бандузии» (III, № 13). Содержательная основа стихотворения восходит к античному мифу о поэтическом вдохновении, обретаемом в результате омовения в водах Кастальского ключа, образным аналогом которого в державинском тексте оказывается Гребеневский источник, находившийся в подмосковном имении Хераскова.

Четыре строфы оды Горация объединены общей мыслью о сакральной сущности источника поэтического вдохновения, приобщение к которому предполагает не только восторженное состояние поэта, но и ритуальное жертвоприношение:

О, прозрачной стекла воды Бандузии!
Сладких вин и цветов жертвы достойны вы,
Завтра ждите козленка... [2, с. 150].

Державин следует этому горацианскому тезису о священной сущности поэтического источника, однако расставляет иные смысловые и конструктивные акценты. Во-первых, он значительно увеличивает объем оды за счет включения развернутой описательной характеристики

Гребеневского ключа, которая из-за этого приобретает характер количественной доминанты в общей структуре текста (шесть строф из десяти). Этот фрагмент, представляющий детализированную и относительно самостоятельную пейзажную зарисовку, являет собой первый полноценный опыт державинской «говорящей живописи». Его цветовая палитра содержит предельно яркие, насыщенные тона, игра которых передает ощущение полноты и динамического разнообразия предметного мира:

Багряным брег твой становится,
Как солнце катится с небес;
Лучом кристалл твой загорится,
Вдали начнет синеться лес,
Туманов море разольется [3, т. 1, с. 79].

Самодовлеющая созерцательность, локальность и детализированная предметность изображения, яркие образы умиротворенной природы, гармоничный характер отношений человека и окружающего его мира, — всё это устойчивые атрибуты жанра идиллии, весьма популярного в творчестве старших современников Державина (В. К. Тредиаковского, А. П. Сумарокова и поэтов его школы, М. М. Хераскова, Е. И. Кострова и др.). Идиллический топос стихотворения сосредоточен вокруг Гребеневского ключа, наделенного сакральной функцией и символизирующего непреходящую ценность поэтического творчества, его неиссякаемый вдохновляющий потенциал.

Между тем сам образ «шумного и прозрачного» источника складывается из комплекса визуально-акустических компонентов, органичное сочетание которых создает особый суггестивный эффект, передающий эмоциональный подъем лирического субъекта:

Ты чист — и восхищаешь взоры,
Ты быстр — и утешаешь слух;
Как серна, скачуща на горы,
Так мой к тебе стремится дух,
Желаньем петь тебя горящий [Там же, с. 78].

Кроме того, образ ключа представлен в ореоле временной динамики, соответствующей четырем суточным фазам, что выражается не только в изменении его цветовых характеристик (утром — серебристый, днем — золотой, вечером — багряный, ночью — сверкающий при луне), но и в степени функциональной активности: утром и днем — движущееся отражение, вечером — «горящее» отражение, ночью — шум и сверкание

на фоне погруженной в безмолвие и мрак природы. Таким образом, разнообразие изобразительно-выразительных средств выводит этот образ далеко за пределы аллегорической статичности, иллюстративной условности и становится условием его художественной самооценности в общей структуре стихотворного текста.

Благодаря этому идиллический пейзаж оказывается не просто фоном, но и необходимым условием перехода к одической декларации ценности поэтического творчества. Сам интонационный строй стихотворения определяется сочетанием разнообразных по характеру эмоциональной реакции посылов, чередующихся по принципу градации: созерцание, любование, восхищение, воодушевление, вопрошание. Ситуация синтетического единства пронизывает всю структуру державинского «Ключа»: одическая торжественность сопрягается здесь с идиллической созерцательностью, одическая условность ситуации с «мощной эмпирической конкретностью» [1, с. 52] образов, описательность идиллического пейзажа — с высокой динамикой его элементов, поэтическая риторика — с индивидуально-авторскими интенциями, локальное — с пространственно-масштабным, настоящее — с будущим и вечным, природное — с человеческим и т. п. Всё это в совокупности и оказывается условием его новой, диалектической целостности.

Опыт жанрового синтеза стал настоящей художественной находкой Державина, которая позволила ему избежать вторичности, подражательности и открыла неведомые до тех пор творческие возможности авторского самовыражения. На рубеже 1770–1780-х гг. он был успешно использован поэтом и в целом ряде других стихотворных сочинений, причем с привлечением различных жанровых комбинаций: горацанской оды и элегии в «Оде на смерть князя Мещерского» (1779), пиндарической и анакреонтической оды в «Стихах на рождение в Севере порфирородного отрока» (1779), пиндарической оды и песни в «На отсутствие ее величества в Белоруссию» (1780), горацанской оды и послания в стихотворении «К первому соседу» (1780), переложения псалма и сатиры во «Властителям и судиям» (1780) и др.

Но наибольшего успеха использование возможностей жанрового синтеза в этот период Державин добился в оде «Фелица» (1782). По тематической привязке, целевой и объектной установке «Фелицу» следует квалифицировать как торжественную оду. Однако уже само заглавие стихотворного текста — «Ода к премудрой киргизкайсацкой царевне Фелице, писанная некоторым татарским мурзою, издавна поселившимся в Москве, а живущим по делам своим в Санкт-Петербурге. Переведена с арабского языка 1782», впервые опубликованного анонимно

в 1-м номере журнала «Собеседник любителей русского слова» за 1783 г., — демонстрировало откровенное противоречие с целевой серьезностью одического жанра. Структура заглавия манифестировала игровую ситуацию как минимум трехуровневого порядка.

Во-первых, оно отсылало читателя к незадолго до этого опубликованному и получившему широкую известность нравоучительному сочинению Екатерины II «Сказка о царевиче Хлоре» (1781), откуда и был заимствован персонажный антропоним Фелица. Во-вторых, его восточный антураж в целом был созвучен ориентальным увлечениям европейского Просвещения, получившим наиболее последовательное выражение в жанре «восточной повести» («Персидские письма» Ш. Монтескье, «Нескромные сокровища» Д. Дидро, «Задиг, или Судьба», «Принцесса Вавилонская» Вольтера и др.), «условные восточные одежды», говоря словами В. Н. Кубачевой, «облегчали широкую популяризацию философских идей» [6, с. 298]. И, наконец, авторская маска «татарского мурзы» изначально ориентировала читателя на театральнo-ролевой характер его отношений с адресатом («киргизкайсацкой царевной») в пределах некоего условного знакового пространства¹.

Перед Державиным стояла задача найти ту художественную форму, которая была бы адекватна его авторскому «чистосердечию», которая была бы созвучна особой «человеколюбивой» природе монархини и которую невозможно было осуществить средствами привычной пиндарической оды. Эта семиотически родственная форма была подсказана поэту самой Екатериной как автором «Сказки о царевиче Хлоре».

Пути сопряжения в едином художественном целом «Фелицы» двух текстовых структур довольно разнообразны:

1. Реконструкция условно-ориентальной топики как диалогическая реакция на литературно-дидактическую игру, предложенную императрицей.

2. Прямое заимствование имен персонажных образов (Фелица, Хлор, Рассудок, Брюзга, Лентяга) и трансформация их ролевой функции в новом контексте.

¹ Л. В. Пумпянский в связи с этим отмечает: «Перед нами ветвь общеевропейского популярного ориентализма XVIII в.; вопрос о соотношении счастья и добродетели естественно у людей XVIII в. принимал форму восточной притчи, и двор калифов, поэтически, представлялся соединением роскоши с правдолюбием... этот условный Восток повестей Вольтера в России был осложнен своим Востоком — татарско-дворянским; не один Державин, значительная часть русского дворянства пережила тогда возрождение своего татарского самосознания» [8, с. 94].

3. Введение ряда предметных образов, имеющих в «Сказке» аллегорическое значение и создающих в оде дополнительное смысловое поле: «роза без шипов, которая не колется», «прямая дорога, по которой не все ходят», «высокая гора» и др. [5, с. 367–373].

4. Использование приема комической характерологии, присущей не только «Сказке», но и другим сочинениям Екатерины и, вероятно, проявлявшейся в бытовом поведении императрицы. Так, например, среди ее записей сохранилась «Шутливая характеристика придворных», в которой предельно лаконично и комически выразительно представлены доминирующие черты характера ряда особ из ее близкого окружения [4, с. 662–663].

Кроме того, Державин сознательно отходит от канонической чистоты одического стиля и ориентирует дискурсивный строй «Фелицы» на разговорную модель, которой присущи тематическое, стилевое, интонационное многообразие. В этой ситуации выбранная Державиным языковая тактика оказалась безошибочной: поэт вступил в диалог с императрицей на том поэтическом языке, который был ей понятен и близок, который импонировал ей и которым она сама пыталась изъясняться в своей бытовой и литературной практике.

В системе поэтических жанров второй половины XVIII в. точнее всех критериям этической естественности и субъектно-речевой интимности соответствовал жанр стихотворной сказки (новеллы). По наблюдениям современного исследователя, в числе конституирующих признаков данного жанра — нарративная новеллистичность; ситуативный комизм; наличие вымышленного, но правдоподобного события; бытовая достоверность; стилистическая ориентация на устную речь; развлекательная функция и др. [10, с. 35–43]. Следует добавить, что комический ракурс изображения, присущий стихотворной сказке, отнюдь не препятствовал постановке серьезных просветительских вопросов (этический выбор человека, заблуждения его разума перед Высшим разумом, смысл человеческого бытия и т. п.), но предлагал пути их решения, избегая прямолинейной дидактики.

И Державин берет на вооружение целый ряд конструктивных факторов данного жанра, ассимилировав их в условиях одической жанровой структуры, благодаря чему сам объект одического воодушевления приобретает разноплановый характер. Сакральный план изображения монархии органично сочетается с планом бытовым, надысторический — с ситуативным, универсальный — с персональным, идеальный — с реальным. В пределах одной строфы риторически-обобщенные характеристики

образа императрицы могут соседствовать с отсылками к достоверным фактам ее личной биографии, за счет чего он становится полиморфным и стилистически объемным, например:

Ты ведаешь, Фелица! правы
И человек и царей:
Когда ты просвещаешь нравы,
Ты не дурачишь так людей;
В твои от дел отдохновеньи
Ты пишешь в сказках поученьи
И Хлору в азбуке твердишь:
«Не делай ничего худого,
И самого сатира злого
Лжецом презренным сотворишь» [3, т. 1, с. 145].

Однако наибольший интерес представляет образ автора, чья игровая природа имеет достаточно сложный, динамически-противоречивый характер. Он может быть одически восторжен и сатирически гневен, идиллически наивен и репортажно наблюдателен; его дидактическая серьезность нейтрализуется иронической насмешливостью, которая, в свою очередь, легко может перейти в эстетически ангажированную созерцательность или эпикурейскую веселость. Подобно рассказчику стихотворной сказки, он шутивно «комментирует» находящиеся в поле его зрения жизненные явления, балагурит, иронизирует над персонажами и над собой, превращая мораль в антимораль, после чего вновь возвращается в состояние торжественного воодушевления, неизменно сопутствующего высокой миссии одического поэта.

В целом образ автора откровенно доминирует в текстовом пространстве. Высокая степень оценочной активности ставит в зависимость от него всю остальную персонажную систему стихотворения, включая и образ монаршего адресата. Более того, многоплановая структура образа Фелицы есть результат способности автора перемещаться из одной семиотической зоны в другую: условно-сказочную, интимно-бытовую, официально-бытовую, природно-идиллическую, государственно-политическую, законодательно-правовую, историческую, биографическую, сакральную. Контраст, который создает якобы непреодолимую этическую дистанцию между «премудрой», «богоподобной» Фелицей и «развратным» автором, в действительности имеет сугубо внешний, «иллюстративный» характер и не нарушает неразрывного диалектического единства этих важнейших элементов образной системы текста.

Исследователи (Г. А. Гуковский, В. А. Западов, И. З. Серман и др.) неоднократно обращали внимание на автобиографизм как особый конструктивный принцип державинского творчества. Однако важно учитывать, что в «Фелице» этот «автобиографизм» имеет игровую природу. По ходу развития лирического сюжета образ автора детализированно предстает в различных бытовых ситуациях, якобы иллюстрирующих многообразные формы его причастности «житейской суете» (игра в карты, сон до полудня, мечтательность, тщеславие, чревоугодие, любопытство и т. п.), в связи с чем И. З. Серман отмечает: ««Я» в одах Державина приобретает временами даже избыточную конкретность, оно получает такие черты характера и поведения, которые совершенно не совпадают с действительной биографией Гаврилы Романовича Державина. Ода с ее уже устоявшейся тенденцией к обобщению образа поэта не нуждалась в полном совпадении его биографии с его литературным обликом; достаточно было хотя бы частичного сходства, относительного подобия, — остальное читателю предоставлялось угадывать самому» [9, с. 85].

И уже первые читатели «Фелицы» безошибочно угадали тонкую литературную игру, имплицитно представленную в оде, о чем Державин позже сообщил в «Объяснениях» [3, т. 3, с. 600–602]. Использованный им прием «саморазоблачения» на проверку оказался сатирической инвективой в адрес ближайшего окружения императрицы. При этом косвенные «сатирические портреты» екатерининских вельмож (Г. А. Потемкина, А. Г. Орлова, П. И. Панина, С. К. Нарышкина, А. А. Вяземского) оказались не только жизненно достоверными, потому и «атрибутированными» современниками, но и эстетически выразительными, что полностью нейтрализовало их обличительный пафос и придавало им характер шаржевой ироничности, нередко выступающей на подчеркнуто «идиллическом» фоне:

Или средь рощицы прекрасной,
В беседке, где фонтан шумит,
При звоне арфы сладкогласной,
Где ветерок едва дышит,
Где все мне роскошь представляет,
К утехам мысли уловляет,
Томит и оживляет кровь, —
На бархатном диване лежа,
Младой девицы чувства нежа,
Вливаю в сердце ей любовь [Там же, т. 1, с. 136].

Стихотворение венчает не менее выразительный игровой финал, где традиционно-одическое обращение к Всевышнему с мольбой о покровительстве монарху представлено в трагестийной форме ориентальной топики, что позволяет поэту оригинально сочетать высокие риторические фигуры с выражениями интимно-бытовой маркировки:

Прошу великаго пророка,
Да праха ног твоих коснусь,
Да слов твоих сладчайша тока
И лицезренья наслаждусь.
Небесныя прошу я силы,
Да, их простря сафирны крылы,
Невидимо тебя хранят
От всех болезней, зол и скуки;
Да дел твоих в потомстве звуки,
Как в небе звезды, возблестят! [3, т. 1, с. 149].

Так, в результате синтетического взаимодействия нескольких «жанровых языков» (торжественной оды, литературной сказки, идиллии, сатиры, трагестии), вовлеченных в общую игровую стихию, возникло принципиально новое жанровое образование, получившее еще при жизни поэта определение «державинская ода», которому соответствовала широкая, многополярная картина человеческого бытия и свободный взгляд художника на иерархическую структуру социально-этических ценностей. Шкала этих ценностей в целом не противоречила современной Державину просветительской идеологии, и тем не менее она свидетельствовала о том, что сами представления о человеке, его общественной роли и нравственной природе, сформировавшиеся в русской художественной культуре последних десятилетий XVIII в., преодолевают нормативный схематизм, догматическую стереотипность и приобретают характер личностной обусловленности.

1. Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1997.

2. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания : пер. с лат. М., 1970.

3. Державин Г. Р. Соч. : в 9 т. / с объяснит. примеч. Я. Грота. СПб., 1864–1883. Т. 1, 3.

4. Екатерина II. Записки Екатерины Второй / пер. с подлинника ; изд. Импер. Акад. наук. СПб., 1907.

5. Екатерина II. Сочинения императрицы Екатерины II. Произведения литературные / под ред. А. И. Введенского. СПб., 1893.

6. Кубачева В. Н. «Восточная» повесть в русской литературе XVIII — начала XIX века // XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 295–315.

7. Кулакова Л. И. О спорных вопросах в эстетике Державина // Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. XVIII век. Вып. 8. Л., 1969. С. 25–40.

8. Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.

9. Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973.

10. Скаун А. А. Проблема теоретического разграничения жанров басни и «сказки» в трудах европейских критиков и исследователей XVIII–XX веков // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. СПб., 2002. Вып. 26. С. 35–43.

О. В. Левкович

г. Казань

Портрет как художественная единица поэтики

А. П. Чехова: особенности ранних рассказов

Безусловно, подчиняясь требованиям стиля «малой прессы», раннее творчество Чехова не дает полного представления о его индивидуальной манере. Тесное сотрудничество с изданиями «малой прессы» повлияло на творческую манеру писателя. Одним из характерных признаков современных Чехову юмористических изданий была шаблонность, узнаваемость всех элементов издания — от набора жанров до имен рекламодателей. Читатель подобного рода газеты или журнала должен был, во-первых, «узнать» свое издание; во-вторых, мгновенно (при первом же прочтении или даже взгляде) получить желаемый комический эффект. «Юмористика всегда ориентирована на современность... живет сиюминутным — реалиями, знакомыми читателю, намеками, ему понятными, речениями, которые он сам употребляет и которые треплют газеты» [6, с. 46]. Этому же условию должен был следовать и персонаж опубликованного произведения, большинство характеристик героев чеховских произведений подчиняются этому неписанному закону: портреты подобного рода можно назвать «словесными карикатурами». Расположение их практически